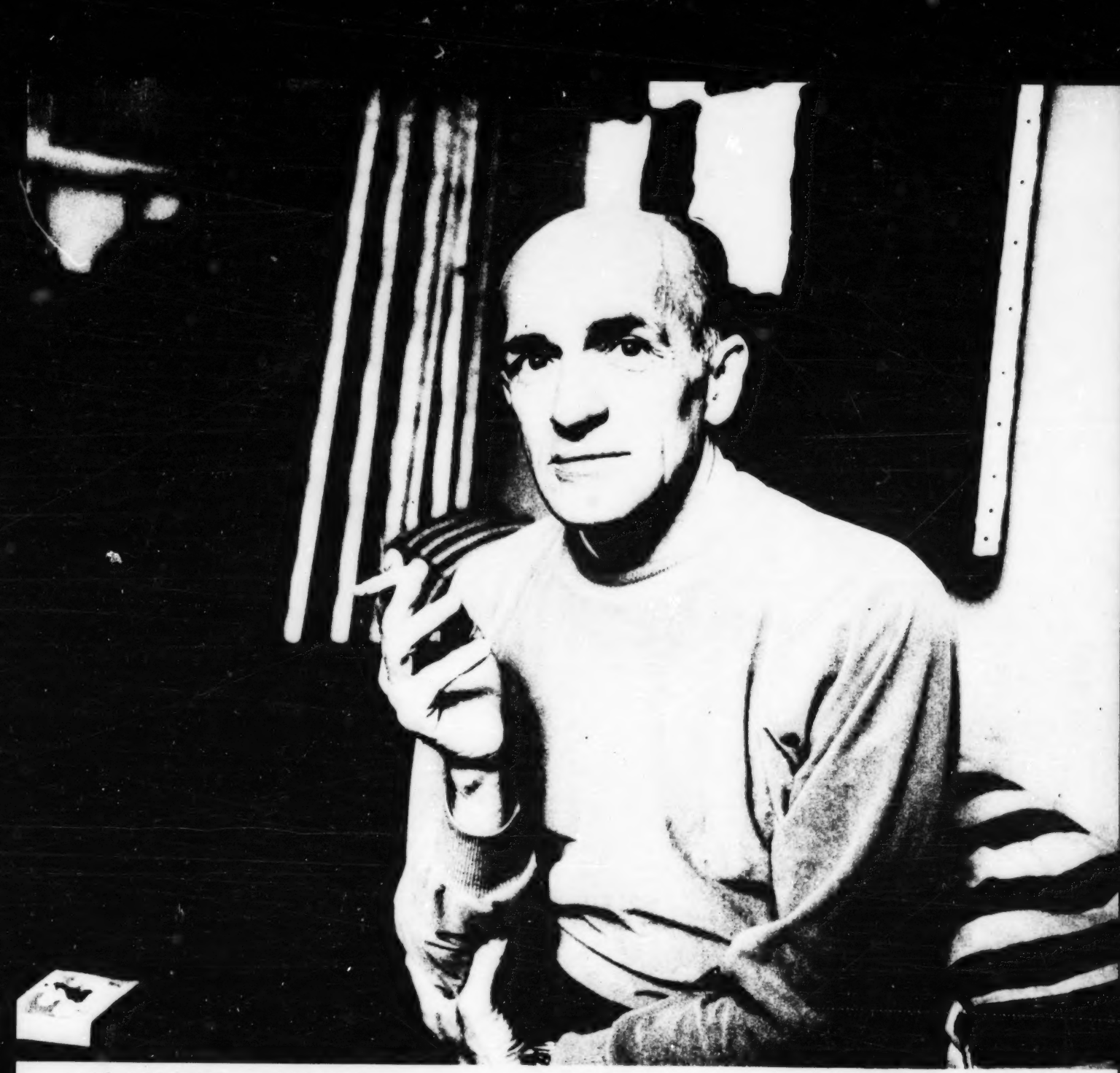
LEGISLATIVE LIBRARY
TORONTO
WITHDRAWN
MAY 25 1981
RECEIVED

LA RÉVOLUTION AUTOMATISTE

Une exposition organisée par le Service des expositions itinérantes du Musée d'art contemporain, Montréal.



Paul-Émile Borduas dans son atelier à Paris.

Avant-propos

Les activités du groupe automatiste ont entraîné dans leur sillage de telles réactions que nous pouvons nous interroger sur la pertinence de rajouter quoi que ce soit à ce qui a déjà été dit ou écrit à ce propos.

Pourtant combien d'entre nous ont eu l'occasion de voir l'ensemble des cahiers retenus par le carton aquarellé de Riopelle et intitulé *Refus global?* Pour plusieurs, la connaissance de cette publication se résume à un seul texte, celui du manifeste. Mais, ce portefeuille contient en réalité deux autres essais et des définitions qu'il est essentiel de reconsidérer pour approfondir la notion d'Automatisme. Ce vocable qui évoque des images de tableaux semble porter encore à confusion puisque nous tardons à analyser son application sur le plan pictural. Ainsi, représenter l'Automatisme garde donc son incidence dans la mesure où la pensée fondamentale qu'il renferme, conserve un ferment de révolution et rappelle à la fonction de l'imaginaire.

LOUISE LETOCHA
Directrice
Musée d'art contemporain

Rencontre des disciples de P.-É. Borduas à Saint-Hilaire. De gauche à droite: Gilles Hénault, Claude Gauvreau, Bruno Cormier, Pierre Gauvreau, Marcel Barbeau.

Chronique d'un mouvement

Depuis sa formation jusqu'à sa dissolution, les activités du mouvement automatiste se sont étendues sur une période de plus de dix ans qui fut marquée par plusieurs manifestations dont la plus importante demeure sans contredit la publication du manifeste *Refus global* en 1948. Cet événement qui aura de nombreuses répercussions, est l'aboutissement d'une démarche collective dont la source remonte au début des années '40, alors que Paul-Émile Borduas, professeur à l'École du Meuble avait fait la rencontre de jeunes étudiants dynamiques et de leurs amis.

Plusieurs facteurs et surtout sa propre orientation pédagogique ont été à l'origine de la sensibilisation de Borduas aux avantages d'échanges intellectuels et plastiques stimulants, ainsi qu'à la nécessité d'une action concertée. Il est membre de la Société d'art contemporain (S.A.C.) depuis sa fondation en 1939 et participe au printemps 1941, à l'exposition collective des Peintres indépendants organisée au Palais Montcalm de Québec par le Père Couturier[1]; cette présentation suit de près l'importante conférence «Le divorce entre les artistes et le public» donnée par le Père Couturier à l'Université de Montréal[2]. De plus, il s'agit pour Borduas d'une époque de recherche plastique capitale puisque la figuration va céder graduellement la place à l'écriture automatique[3].

C'est dans cette atmosphère qu'à l'automne 1941 l'artiste remarque les dessins à caractère fauve[4] de Pierre Gauvreau (17 ans) exposés au Collège du Gesù; celui-ci lui fait rencontrer Fernand Leduc, Françoise Sullivan et Louise Renaud[5], puis un peu plus tard son jeune frère Claude Gauvreau. Au même moment, Jean-Paul Mousseau (14 ans) présente au Collège Notre-Dame des oeuvres qui retiennent l'attention. Tous ces jeunes gens se lient à Borduas et suivent avec intérêt l'évolution de sa démarche au cours de l'année 1942.

Cette dernière débute d'ailleurs par la participation de l'artiste à une exposition collective regroupant les artistes M.-A. Fortin, L. Gadbois, A. Pellan, G. Roberts, J. Lyman au Séminaire de Joliette. Les huiles exposées sont non-figuratives[6], tendance qui devient plus manifeste encore dans les quarante-cinq gouaches constituant l'exposition *Peintures surréalistes* que Borduas présente au Théâtre de l'Ermitage, du 25 avril au 2 mai 1942[7].

«Adaptant les techniques de l'écriture automatique à la peinture, Borduas commençait son tableau sans idée préconçue... pour marquer l'importance du caractère non préconçu de leur point de départ, les gouaches furent d'abord intitulées «Abstraction no 1...»[8].

Le caractère novateur des oeuvres, en plus de l'exemple extraordinaire qu'elles constituent incitent les jeunes d'une part, à lutter contre «le traditionnalisme sans vie réelle mais encore doué d'une remarquable force d'inertie[9]» et d'autre part, à s'impliquer dans une recherche plastique enrichissante et dynamique. En outre, aux étudiants déjà connus viennent s'ajouter à l'automne 1942 les noms de Marcel Barbeau, Maurice Perron, Jean-Paul Riopelle et Guy Viau, tous élèves de Borduas à l'École du Meuble.

Le 10 novembre 1942, Borduas présente à l'Hôtel Windsor une conférence intitulée «Des mille manières de goûter une oeuvre d'art»[10]. La démonstration, dans cet exposé, est à la fois critique de la peinture représentative et des critères d'évaluation de son spectateur, ainsi que génératrice d'une réflexion nouvelle sur les possibilités immenses du «passage de l'exploration d'un monde extérieur à celle d'un monde intérieur»[11].

Le contexte est stimulant et bien qu'encore embryonnaire, le groupe automatiste va tenir au cours de l'année 1943 ses premières activités. En fait, l'exposition des Sagittaires tenue à la Galerie Dominion à Montréal, constitue un point de départ exaltant.

«Nous étions encore à quelque distance de l'automatisme cependant! Mais nous étions en plein coeur de l'exposition vivante»[12].

Organisée par Maurice Gagnon, la présentation regroupe «vingt-trois jeunes artistes dont onze élèves de Borduas à l'École du Meuble et quatre autres qui fréquentent son

(1) Laurier Lacroix, «Chronologie des événements reliés au mouvement automatiste: 1942, 1955», *Borduas et les Automatistes, Montréal 1942-1955*, Musée d'art contemporain, 1971; page 21.

(2) Guy Robert, *Borduas*, Presses de l'Université du Québec, 1972; page 46.

(3) François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Galerie nationale du Canada, 1976; page 14.

(4) Désignation de Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope», *La Barre du Jour*, janvier-août 1969; p. 49.

(5) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 21.

(6) *Ibid*, p. 21; et F.-M. Gagnon, *op. cit.*, p. 15.

(7) F.-M Gagnon, *op. cit.*, p. 16.

(8) *Idem*.

(9) Claude Gauvreau décrit ici l'atmosphère prévalant à l'École des Beaux-Arts. Claude Gauvreau, *art. cit.*, p. 51.

(10) Guy Robert, *op. cit., p. 53.*
La conférence a été publiée en janvier 1943 dans *Amérique Française*, tome 2 no 4, Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 22.

(11) F.-M. Gagnon, *op. cit.*, p. 16.

(12) Claude Gauvreau, *art. cit.*, p. 53.

atelier»[13]. Il semble que c'est à travers cet événement et l'exposition solo que Borduas présentera dans cette même galerie quelques mois plus tard (du 2 au 13 octobre 1943) que le projet d'un regroupement plus serré soit né[14], projet qui se concrétisera finalement au cours de l'année 1944.

Le printemps 1943 est également marqué en avril par un court voyage de Borduas à New York — en fait une tentative de rencontrer le poète et chef français du Mouvement surréaliste André Breton[15] —, puis en mai par la conférence de Fernand Léger au Jardin Botanique[16]. Cet essai de relier la démarche automatiste au Mouvement surréaliste français aura quelques suites pendant l'automne 1943. Fernand Leduc, l'aîné des jeunes artistes, écrit de son propre chef à André Breton afin de lui révéler l'existence du groupe montréalais. Breton, dans une lettre du 17 septembre, «répond en invitant le groupe à se joindre à son mouvement et... indique que cette adhésion pourrait être signalée dans VVV»[17] (la revue surréaliste). Cependant, après discussion, les Automatistes décident de demeurer indépendants; ce fait explique certainement qu'un an plus tard, alors qu'il est de passage à Montréal, André Breton n'ait pris contact avec aucun des membres du groupe.

C'est également au cours de cette période que le *Quartier Latin*, journal publié par les étudiants de l'Université de Montréal, devient la tribune des partisans d'un art nouveau. Guy Viau est responsable des pages artistiques jusqu'en avril '44[18], Fernand Leduc et Bruno Cormier y collaborent de façon régulière; les oeuvres de Pierre Gauvreau, Gabriel Filion et Charles Daudelin y sont reproduites (février — mars '44)[19]. Les présentations internationales, surtout *Cinq siècles de peinture hollandaise* stimulent les échanges.

Pendant l'été, Leduc, Mousseau et les soeurs Renaud passent des vacances non loin de Saint-Hilaire où Borduas a construit sa nouvelle demeure d'après les plans de l'architecte Marcel Parizeau. Borduas passe une partie de son temps dans la métropole[20] mais il semble qu'il ait reçu souvent à Saint-Hilaire les membres du groupe automatiste et leurs amis. Dès septembre, ses rencontres se font beaucoup plus régulières à Montréal. Chaque mardi, Borduas accueille à son appartement les étudiants qui discutent le fruit de leurs lectures personnelles ou de leurs réflexions. La peinture, la psychanalyse, la littérature sont à l'honneur et chacun bénéficie de l'expérience commune.

Par ailleurs, au cours de l'automne, Louise Renaud, qui occupe l'emploi de gouvernante chez Pierre Matisse à New York, fait parvenir à ses amis toutes les informations relatives aux activités qui s'y déroulent[21]. De leur côté, les jeunes se sont regroupés en atelier (Riopelle avec Barbeau, puis Riopelle, Leduc, Mousseau[22]); ils se voient fréquemment et participent à diverses manifestations. Au mois d'octobre, un colloque-exposition est organisé au Collège Saint-Thomas à Salaberry de Valleyfield. Borduas, J. Lyman, Guy Viau, J.-P. Mousseau, F. Leduc, Pierre Gauvreau y prennent part[23]. Le mois suivant, on retrouve parmi les noms des participants à l'exposition annuelle de la S.A.C. (Galerie Dominion), ceux de Borduas, de Jean-Paul Mousseau et de Guy Viau[24]. Depuis avril 1943, une section des jeunes a en effet été créée à la Société d'art contemporain de façon à inclure au sein des membres une relève dynamique. Cette fois cependant, Fernand Leduc s'y voit refuser quatre huiles sur toile. Cette déception, à laquelle fait pendant l'enthousiasme suscité par la réunion de Saint-Thomas, lui insuffle l'idée d'«un regroupement des jeunes entre eux, à l'extérieur de la C.A.S.»[25] qu'ils qualifient de restrictive et rétrograde. Borduas trouve cette idée encore prématurée[26] mais le concept n'en est pas pour autant abandonné.

Plusieurs expositions se succèdent; du 29 octobre au 7 novembre, le Collège André Grasset présente une «Exposition d'art canadien»[27], puis à la fin novembre *Le Quartier Latin* met sur pied l'exposition *Jeunes peintres* réunissant entre autres Léon Bellefleur, Charles Daudelin, Gabriel Filion, Pierre Gauvreau, Fernand Leduc, Jean-Paul Mousseau et Guy Viau[28]. Dès janvier 1945, un nouveau colloque-exposition, un «forum»[29], est organisé au petit séminaire de Sainte-Thérèse; il est suivi à la fin du mois par la Revue «Bleu et Or» des étudiants de l'Université de Montréal, revue dont Françoise Sullivan

(13) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 22.

(14) Guy Robert, *op. cit.*, p. 71; et F.-M Gagnon, *op. cit.*, p. 17.

(15) F.-M. Gagnon, *op. cit.*, p. 16.

(16) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 22.

(17) Guy Robert, *op. cit.*, p. 93.

(18) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 23.

(19) *Ibid.*

(20) F.-M. Gagnon, *Paul-Émile Borduas, biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Fides, 1978; p. 167.

(21) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 24.

(22) *Idem.*

(23) *Idem* et F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 168-169.

(24) *Idem.*

(25) F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 170.

(26) *Ibid.* p. 171.

(27) *Ibid.*, p. 170.

(28) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 26.

(29) F.-M. Gagnon emploie ce terme qu'il reprend dans la correspondance du Frère Jérôme à B., 19 janvier 1945, F.-M Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 172.

assure la chorégraphie avant son départ pour New York où elle effectuera un stage au studio de danse de Franciska Boas[30].

Quelques semaines plus tard, le 9 février, Claude Gauvreau publie dans le *Quartier Latin* son premier article «Cézanne et les vipères de bon ton»[31]. C'est là le début d'une importante démarche de critique et de polémiste, par laquelle le poète servira tout autant de porte-parole aux Automatistes que d'instigateur d'un nouveau langage poétique.

Au début d'avril '45, Fernand Leduc, toujours fasciné par le Surréalisme, se rend à New York où il est reçu par André Breton. La rencontre n'aura pas de conséquences concrètes, mise à part peut-être, l'idée d'un manifeste qui ne quittera plus Leduc.

«Leduc était allé voir Breton aux États-Unis et il tenait au projet d'un manifeste... ce qui était prématuré»[32].

D'autre part, Barbeau, Mousseau et Riopelle sont acceptés au Salon du Printemps du Musée des beaux-arts[33], une innovation due à une libération des critères du jury qui se sont assouplis grâce à la présence de Goodridge Roberts[34]. À l'été, Borduas s'installe à Saint-Hilaire où plusieurs des jeunes vont le visiter. L'automne, peu agité, est surtout marqué par la publication des articles de Rémi-Paul Forgues et Bruno Cormier dans le *Quartier Latin* du 13 novembre. On remarque également dans la même édition un poème de Thérèse Renaud illustré par Mousseau. Quelques mois plus tard, la jeune femme publie un important recueil «Les sables du rêve» dont Mousseau est encore l'illustrateur.

En janvier '46, Françoise Sullivan, toujours à New York, organise au Studio Boas une exposition réunissant ses amis montréalais, et bien que la manifestation n'ait pas été un succès, elle représente une avant-première de l'exposition de la rue Amherst.

C'est en effet au printemps '46 que le «groupe automatiste» présente sa première exposition au 1257 de la rue Amherst[35]. Première présentation officielle de membres d'une même tendance, l'exposition se veut un contrepoint du Salon du Printemps qui se déroule simultanément.

«Leduc avait beaucoup lu Breton et c'est lui qui voulait la constitution d'un groupe autonome situé à la fine pointe de l'évolution et orienté dans un sens unanime. Le projet d'une exposition collective d'une seule tendance fut donc décidé et c'est ainsi que l'exposition de la rue Amherst eut lieu en 1946. À première vue, Borduas craignait de décourager et d'éloigner d'autres jeunes artistes modernes mais il se rallia à l'idée de l'exposition et y envoya des tableaux»[36].

La présentation passe presqu'inaperçue dans le milieu journalistique mais elle se révèle pour les participants une expérience extraordinaire.

«L'ambiance était frénétique, nous étions saouls de ferveur et de joie. L'exposition avait lieu dans un milieu populaire et je n'ai jamais oublié depuis que les gens du peuple n'avaient que peu de préjugés et qu'ils parvenaient assez facilement à concevoir la légitimité de cette entreprise à la suite de quelques explications sincères»[37].

Au cours de cette année '46, l'ascendant de Borduas s'est accentué et «un groupe homogène — on ne les appelait pas encore les automatistes — de jeunes peintres gravitent autour de lui»[38]. Cet ascendant n'est pas sans lui nuire puisqu'en septembre '46, Borduas est relevé de certains de ses cours à l'École du Meuble, ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas de poursuivre ses activités.

Pendant l'automne, à l'exposition annuelle de la S.A.C., les oeuvres de Barbeau, Borduas, Fauteux, Gauvreau, Leduc, Mousseau et Riopelle[39] sont présentées mais reléguées dans une salle secondaire. Cet affront met à jour un conflit de générations au sein de la Société, conflit qui va s'accentuer et entraîner plus tard, après maintes discussions, la dissolution de la S.A.C.

Au cours de l'hiver, le groupe prépare sa seconde exposition, celle qui lui vaudra justement le nom d'«automatiste» par le biais d'un article de Tancrède Marcil. La présentation se fait cette fois au 75 ouest rue Sherbrooke, à partir du 15 février '47 et seul Riopelle n'est pas présent. Depuis l'automne précédent, il se trouve à Paris où il espère créer de nouveaux rapports avec les Surréalistes français. Ce n'est pourtant qu'en janvier '47 qu'il réussit après de nombreux échecs, à entrer en communication avec André Breton. Celui-ci invite les montréalais à se joindre à son exposition internationale du Surréalisme, Riopelle transmet l'offre à Borduas mais celui-ci invoquant plusieurs raisons pratiques, décide de refuser.

Au même moment, Fernand Leduc quitte lui aussi Montréal pour Paris. Comme Riopelle, il est en quête de nouvelles collaborations et d'informations qu'il transmettra à ses amis.

(30) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 26.

(31) *Idem.*

(32) Claude Gauvreau, *art. cit.*, p. 54.

(33) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 26.

(34) F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 190.

(35) *Ibid.*

(36) Claude Gauvreau, *art. cit.*, p. 59 et F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 190.

(37) *Ibid.*, p. 59 et *Ibid.*, p. 192.

(38) F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 192.

(39) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 30.

Ces deux départs n'entravent pas cependant les activités des Automatistes. Au printemps '47, ils participent au Salon du Printemps du Musée des beaux-arts et collaborent, avec certains membres du groupe *Prisme d'Yeux*[40] à la production d'un cahier de la publication *Les Ateliers d'Arts graphiques*.

Mais l'année 1947 sera surtout marquée par un durcissement de l'offensive automatiste. «Les compromis rendus auparavant nécessaires par la collaboration sont maintenant refusés. À une période de communication avec le milieu artistique, succède une période de ruptures avec lui»[41]. Un des événements qui sert de catalyseur à cette attitude est la présentation de la pièce *Bien-Être* de Claude Gauvreau le 20 mai '47[42]. Muriel Guilbault y tient un rôle principal, les décors sont de Pierre Gauvreau et les costumes de Madeleine Arbour. Les réactions du public à la pièce révoltent les Automatistes.

«Enfin, Muriel et moi fîmes notre entrée en mariés. La pièce commence par un monologue de l'homme; je dis «Des mains dans l'abîme qui font des feuilles. C'est un mariage». Dès ces premiers mots, qui peuvent sembler aujourd'hui bien inoffensifs (surtout si on les compare à ceux de mes plus récentes manières), ce fut un éclat de rire tout à fait général et incontrôlablement hystérique»[43].

La pièce se termine dans un immense tohu-bohu. Blessés, Borduas et ses compagnons se voient contraints de reconnaître que leurs vrais amis sont peu nombreux. Heureusement, un événement plus stimulant vient éclairer le début de l'été. Riopelle et Leduc, toujours à Paris, réussissent à ouvrir les portes de la Galerie du Luxembourg aux Automatistes montréalais. Borduas, Riopelle, Leduc, Barbeau, Mousseau et Fauteux[44] représentent le groupe. Riopelle, pour sa part, expose également avec Breton et les Surréalistes[45]; il signe avec quarante-sept artistes surréalistes, le manifeste *Ruptures inaugurales*. À l'automne, il est représenté au 14e salon des Surindépendants aux cotés de Mathieu, Soulages, Vasarely... puis en décembre, il participe avec Leduc à l'exposition réunissant les tenants de l'imaginaire ou de la «non figuration psychique»[46], Hartung, Atlan, Mathieu, Wols.

Pendant ce temps, à Montréal et suite au retour de Riopelle, le groupe prépare une troisième exposition qu'on souhaite accompagner cette fois de textes. L'exposition est reportée mais l'idée des textes demeure et se développe pendant l'hiver. Pierre Gauvreau présente une exposition individuelle au 75 ouest rue Sherbrooke puis le 29 novembre, Mousseau et Riopelle inaugurent leur exposition conjointe à l'appartement de Muriel Guilbault. Les tableaux sont montés sur une muraille de broche et le carton d'invitation, imitant un faire-part funéraire, spécifie: «Prière de ne pas envoyer de fleurs»[47].

Au début de 1948, les peintres automatistes préparent la prochaine exposition de la S.A.C. Une opposition prend forme chez d'autres artistes qui acceptent difficilement «l'attitude de plus en plus exclusive et intransigeante des automatistes»[48].

Certains se regroupent sous la direction d'Alfred Pellan. Le 4 février 1948, ils publient un manifeste, *Prisme d'Yeux*, qui se veut le porte-parole d'«un mouvement de mouvements divers, diversifiés par la vie même»[49]. L'exposition de la S.A.C. qui s'ouvre le 2 février, réunit donc les Automatistes, le groupe de Pellan, et ceux que Claude Gauvreau qualifie d'«académiques». L'atmosphère est tendue et tourne au vinaigre. Borduas, élu président depuis peu, rompt avec Lyman et démissionne de son poste, entraînant hors de la Société tous les Automatistes.

Tout au cours de l'hiver et du printemps, les textes qui composeront le *Refus Global* sont en préparation, ce qui n'empêche pas la tenue de quelques manifestations. Le 3 avril, Françoise Sullivan présente un récital de danse en compagnie de Jeanne Renaud; les costumes sont de Mousseau et les chorégraphies basées sur un poème de Thérèse Renaud ainsi que sur une musique de Pierre Mercure[50]. Borduas expose à l'atelier des frères Viau, du 17 avril au 3 mai; Mousseau l'y succède, du 14 au 26 mai.

Jusqu'au mois d'août, la préparation du *Refus Global* monopolise toutes les énergies. Enfin, il paraît le 9 août à la Librairie Tranquille, parution qui déclenche aussitôt un scandale dans le milieu montréalais.

Les réactions sont vives. Les attaques de Borduas envers les forces d'oppression civiles et religieuses ne lui seront pas pardonnées. En septembre, il est congédié de son poste à l'École du Meuble, décision administrative qui restera sans appel malgré les dénonciations à la presse et l'appui de nombreux amis. Se retrouvant sans travail, Borduas choisit de partager son temps entre la peinture et la rédaction des *Projections libérantes* dont le texte paraîtra en juillet '49. Par

(40) Participants: Léon Bellefleur, Mimi Parent, Alfred Pellan, Roland Truchon, Albert Dumouchel, Arthur Gladu, F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 213-214.

(41) *Ibid.*, p.. 217.

(42) Le 20 mai, Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 30.

(43) Claude Gauvreau, *art. cit.*, p. 65.

(44) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 34.

(45) F.-M Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 219.

(46) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 34.

(47) *Idem.*

(48) F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 232.

(49) Jacques de Tonnancourt, «Prisme d'Yeux» in F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 232.

(50) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 37.

cet écrit l'artiste entend expliquer son cheminement pédagogique et artistique.

Pendant ce temps, les autres signataires du *Refus global* continuent leurs activités sur un plan individuel. Marcelle Ferron présente ses oeuvres à la Librairie Tranquille du 15 au 30 février '49, Riopelle expose à Paris, chez Nina Dausset[51]. Françoise Sullivan prépare la chorégraphie du spectacle «Les deux arts» offert par le Théâtre des Compagnons, la musique en est de Pierre Mercure, les costumes et l'affiche de Mousseau.

Au mois de mai, Borduas réitère l'expérience de l'année précédente et expose chez Jacques et Guy Viau[52]. Il vient de remporter le prix du Salon du Printemps du Musée des beaux-arts et ce revirement a quelque peu ramené l'optimisme dans le groupe. À l'été cependant, la publication des *Projections libérantes* passe presqu'inaperçue et peu de temps après Borduas tombe malade[53]. L'automne s'annonce calme et plutôt sans ressource. Borduas en profite pour faire quelques demandes de bourses. En novembre, il participe à l'exposition «Quatre peintres du Québec» au Musée de la province à Québec, où il espère effectuer quelques ventes[54]. Au cours du même mois, Jean-Paul Mousseau expose chez Tranquille une quinzaine de gouaches et Françoise Sullivan crée la chorégraphie du ballet «Le Combat» dans le cadre de l'*Opéra-Minute* présenté au Théâtre des Compagnons[55].

Après un hiver sans heurts, il faut attendre le Salon du Printemps 1950 pour que renaisse la fougue automatiste. En effet, malgré que Borduas ait été accepté, Marcelle Ferron et Jean-Paul Mousseau se voient refuser leurs oeuvres par le jury. Il s'ensuit une protestation véhémente qui se traduit tout d'abord sous la forme d'une manifestation le soir du vernissage, puis sous celle d'une exposition parallèle au 2035 de la rue Mansfield. La présentation, intitulée *L'exposition des Rebelles* réunit les protestataires et Borduas dont on avait tenu à demander la participation[56]. Pierre Gauvreau cependant, refuse de prendre part à l'événement. Ce refus accentue certains désaccords au sein du groupe dont l'unité se trouve de plus en plus menacée. Borduas, pour tenter de remédier à la situation, rédige une «Communication intime à mes chers amis»[57] qui fait une fois de plus le point sur *Refus global* et le sens de la démarche automatiste.

On le constate, l'aventure entreprise il y a près de dix ans s'achève. Certes, chacun des membres du groupe continuera personnellement ses activités et suivra sa voie, mais les grandes manifestations homogènes sont terminées.

«Je crois que chaque individu d'un groupe se particularise de plus en plus, atteint un degré de conscience, et à ce moment, ces individus ne peuvent continuer la lutte ensemble à cause de désirs tout à fait différents les uns des autres»[58].

Pendant les mois et les années qui vont suivre, les expositions individuelles au Québec et à l'étranger vont se multiplier. Borduas quittera le Québec pour New York, puis Paris où se trouvent déjà Marcelle Ferron et Riopelle. La renommée des Automatistes atteint la scène internationale mais leur démarche, novatrice tant par son caractère social que pictural, demeure un des moments privilégiés de l'histoire contemporaine du Québec.

Anne-Marie Sioui

(51) *Ibid.*, p. 40.

(52) F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 274.

(53) *Ibid.*, p. 276.

(54) F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 277; avec I. Legendre, S. Cosgrove et G. Roberts.

(55) Laurier Lacroix, *art. cit.*, p. 40.

(56) F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 286-287.

(57) *Idem.*

(58) Marcel Barbeau à Borduas, 26 juin 1950, dans F.-M. Gagnon, 1978, *op. cit.*, p. 290.

Exposition des Automatistes tenue du 15 février au 1er mars 1947, au 75 ouest, rue Sherbrooke. De gauche à droite: Paul-Émile Borduas, Marcel Barbeau, Madeleine Arbour (de dos), Claude Gauvreau.

... les mots du *Refus global*

La parution, en août 1948, d'un modeste porte-feuille cartonné, illustré d'une aquarelle de Riopelle, réunissant neuf textes, cinq auteurs et seize signataires sous la bannière de *Refus global*, déclenche aussitôt un flot intarissable de critiques tantôt virulentes, tantôt favorables, somme toute jamais indifférentes. Le manifeste *Refus global* bouscule les idées reçues et impose des visions d'«anarchie resplendissante». Paul-Émile Borduas en est l'instigateur et le maître d'oeuvre.

Mais que contient précisément ce porte-feuille au contenu incendiaire?

«Borduas crut qu'il serait bon d'étoffer l'acte collectif et c'est ainsi que le manifeste au complet inclut, en plus du «Refus global» proprement dit, deux autres textes de Borduas, une proclamation de Fernand Leduc, un article de Bruno Cormier, le texte d'une conférence de Françoise Sullivan, et trois de mes pièces poétiques dont «Bien-Être». Il devait y avoir aussi, bien sûr, des reproductions d'objets plastiques des membres du groupe.»(1)

Donc, d'abord et avant tout, *Refus global*, le manifeste surrationnel rédigé par Borduas et contresigné par quinze adhérents au mouvement automatiste. Ce véritable réquisitoire s'attaque à la «grande noirceur» religieuse, sociale et politique d'alors et prône inexorablement la seule validité de l'émotion. Nous reviendrons plus longtemps sur ce texte capital.

Le manifeste est suivi des *Commentaires sur des mots courants* où Borduas explicite les mots-clefs et les concepts particuliers à son énoncé théorique; il établit en quelque sorte un lexique raisonné d'un certain vocabulaire plastique, poétique et pamphlétaire. Quelques mots y sont rapidement et efficacement esquissés (délire, magie, automatique), d'autres sont l'objet de commentaires à la fois rigoureux et dénonciateurs (révolution), parfois historiques et révélateurs (tableau). Les définitions de l'automatisme mécanique, psychique et surrationnel retracent les fondements esthétiques de l'automatisme pictural ainsi que sa filiation au surréalisme.

Puis, et déjà, dans un troisième texte, *En regard du surréalisme actuel*, Borduas s'éloigne et se dissocie subtilement de l'entreprise surréaliste en accordant la primauté absolue à «la puissance convulsive, transformante» plutôt qu'«aux intentions de l'auteur». Claude Gauvreau, dans *L'épopée automatiste vue par un cyclope*, précisera plus tard:

«Je dois insister. Le surréalisme proprement dit repose sur une figuration du monde intérieur. L'automatisme (peut-être improprement dit) repose, dans sa maturité, sur un non-figuratif du monde intérieur; voilà son originalité incontestable et voilà en quoi il a été prophétique internationalement.»(2)

Les trois courtes pièces de Claude Gauvreau, *Bien-Être*, *Au coeur des quenouilles* et *L'ombre sur le cerceau*, constituent la contrepartie poétique du manifeste collectif. Les déroutantes visions surréelles du poète émergent d'un univers onirique hallucinant («Les lumières comme des songes maléfiques... ... je rêve... ... j'ai rêvé...») et défilent au hasard d'associations d'idées délirantes. «Le poète entré dans nos âmes par la serrure» délivre ses «sources spontanées» de leur sens immédiat et, par de complexes alliages de mots, des inventions, des allitérations et une curieuse licence syntaxique, il crée des drames épiques, symboliques et mythiques à la remorque de la pure surcharge émotive.

L'élaboration des projets automatistes, quelle que soit leur nature ou leur spécificité, ne surgit pas fortuitement et repose sur de constantes références à l'histoire et à la succession des civilisations. Ainsi, dans une conférence intitulée *La danse et l'espoir* et reproduite à la suite du manifeste, Françoise Sullivan rappelle-t-elle l'importance et l'omniprésence de la danse dans les manifestations rituelles rattachées à différents cultes (le Bali, l'Égypte, le christianisme) et célébrant les diverses étapes de la vie (la naissance, le mariage, l'initiation, la mort,... etc.). Elle remet en question les principes de la danse académique et propose une vision de la danse spontanée, réflexe, liée à la «magie du mouvement» et vouée à l'expression des émotions. Le danseur doit libérer les énergies de l'inconscient et conquérir le temps, l'espace et la gravité, pour extérioriser les rythmes affectifs ressentis et, de là, participer au rythme cosmique.

«Les danseurs en passant du rythme intérieur au rythme imposé par le dehors dans un jeu d'échanges, participent à la création d'un monde, collaborent à son édification, puis à son évolution.»

Bruno Cormier, dans le texte *L'oeuvre picturale est une expérience*, etudie, en fonction du double dynamisme de l'expérience (acte de créer) et de l'expérimentateur «attentif et actif» (artiste), le processus par lequel les messages de l'art vivant sont véhiculés.

«L'art vivant est à ce titre l'expression de notre monde par des artistes, ce monde exprimé par une morphologie contemporaine acquise par l'expérience picturale en marche.»

(1) Claude Gauvreau, «L'épopée automatiste vue par un cyclope». *La Barre du jour*, janvier-août 1969, p.71.

(2) Id. p.57

À travers un rappel rapide de l'évolution des systèmes de représentation (hiératisme égyptien, grille perspectiviste de la Renaissance, Cézanne et la ligne spatiale, décomposition cubiste de l'objet), il démontre que les morphologies observées sont essentiellement liées aux dispositions psychiques de l'artiste, au même titre qu'en science et en philosophie l'apparition de jargons spécifiques coïncide avec l'avènement de nouveaux schèmes de pensée. Il conclut que l'émergence du langage pictural automatiste apparaît inéluctable en ces moments où Freud, Breton et leurs disciples explorent le monde de l'inconscient et en mettent à nu les structures psychiques.

Qu'on le veuille ou non, une brève proposition de Fernand Leduc, proclame en termes concis et lapidaires la foi en la valeur transformante et évolutive de l'art.

Les discours, présentés plus haut de manière succincte, imposent donc, à travers les dénonciations et les remises en question, une inébranlable volonté de changement et une participation directe à l'évolution du moment. Dans *Refus global*, le texte qui a donné le nom et le ton au geste collectif, Paul-Émile Borduas affirme des positions esthétiques d'une rigueur telle qu'il ne peut échapper à leurs implications sociales et politiques. L'originalité de sa démarche tient justement à ce qu'il se réclame d'une liberté d'intention et d'expression inconcevable, et par conséquent réprimée, dans le contexte religieux, politique et culturel de la société québécoise des années quarante et cinquante. L'action concertée n'est pas gratuite, elle s'impose comme seule solution.

Dès les premières lignes, Borduas décrit une société bercée dans ce que le sociologue Marcel Rioux a taxé d'«idéologie de conservation», soit un attachement profond et indiscutable à la langue française, à la religion catholique et à quelques coutumes et traditions populaires héritées d'un passé rural:

«Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé, par plaisir et orgueil sentimental et autres nécessités.»

Concédant aux autorités religieuses une suprématie incontestable en matière d'éducation, il leur reproche un enseignement biaisé et restrictif où la notion de peur règne, souveraine. De stimulants contacts avec l'extérieur menacent le statut social prestigieux du clergé et mettent en lumière le repliement sur soi manifeste de la pensée canadienne-française. «Des révolutions, des guerres extérieures brisent cependant l'étanchéité du charme, l'efficacité du blocus spirituel.» Borduas ironise quelque peu sur les vertus bienfaisantes des voyages à l'étranger et il savoure l'ouverture intellectuelle des «oeuvres révolutionnaires», des «lectures défendues», des «poètes maudits»:

«Les réponses qu'ils apportent ont une autre valeur de trouble, de précision, de fraîcheur que les sempiternelles rengaines proposées au pays du Québec et dans tous les séminaires du globe».

Cette dernière équation se révèle particulièrement éloquente sur les rapports existant alors entre l'enseignement et le clergé. Par un raccourci historique télescopant à la suite la Nouvelle-France, la Conquête de 1760, le Rébellion de 1837, les deux guerres mondiales, Borduas exprime le constat de la désormais insuffisante complaisance en ces valeurs traditionnelles passéistes que sont la religion catholique, l'agriculture et un nationalisme étroit:

«Au diable le goupillon et la tuque! mille fois ils extorquèrent ce qu'ils donnèrent jadis.»

Ce constat implique aussi une volonté aiguë de pallier à un retard généralisé et de se situer, en quelque sorte, dans un présent résolument orienté vers l'avenir.

«L'«idéologie de rattrapage», qui, toujours, aux dires du sociologue Marcel Rioux, remplaça l'idéologie de conservation à ce moment, n'aura pas d'autre fonction. Elle substitue, à une vision statique du Québec fixé dans la «survivance» et le «souvenir» de son passé «glorieux», une vision dynamique, où il lui est proposé de sortir de sa torpeur, prendre conscience du retard accumulé dans tous les domaines et «rattraper» le mouvement universel.»(3)

À la peur ancestrale exorcisée, succèdent maintenant l'angoisse et la nausée, impuissantes devant les cruautés de la bêtise humaine, «l'échec fatal» des «généreux objets de l'activité poétique» et les faillites répétitives des révolutions successives (françaises, russe, espagnole). Borduas envisage le «terme de la civilisation chrétienne» sur laquelle il modèle toutes les idéologies avides de pouvoir absolu: «La société née dans la foi périra par l'arme de la raison: L'INTENTION». Plus qu'au défilé des idéologies tour à tour victorieuses, c'est aux jeux de puissance de leurs promoteurs que Borduas s'en prend, dénonçant ainsi l'aliénation collective imposée par les visées d'une minorité ambitieuse. C'est dans la préséance de la «raison» sur l'«intuition» et dans le rejet de «l'acte de foi» au profit de «l'acte calculé» qu'il situe précisément le point de chute initiateur de décadence («Ils seront culbutés sans merci») et symptomatique de l'imminence d'une troisième guerre mondiale («L'heure H du sacrifice total nous frôle»).

L'appréhension renouvelée du réel et la découverte de nouvelles hypothèses scientifiques sont les prérogatives du

(3) François-Marc Gagnon, *Paul-Émile Borduas*, Éditions Fides, Montréal 1978, p.239

génie humain. Les voies du savoir et de la connaissance sont également offertes au poète et au savant:

«Prévoir non dans le sens de l'assurance, mais de l'imprévisible, reste le grand espoir du poète le plus dénudé de moyens, du savant au centre d'un laboratoire d'un million de dollars.»[4]

Pour Borduas, l'emprise chaque jour plus grande du connu sur l'inconnu relève presque de la magie et revêt un caractère merveilleux, voisin de l'alchimie:

«Le désir de connaître n'a jamais cessé d'être magique. Seule la communication scientifique à la société a perdu son caractère magique, remplacé graduellement par un caractère rationnel, utilitaire.»[5]

Mais il refuse cette priorité incontestable accordée aux «puissances raisonnantes» par rapport aux «puissances psychiques» l'estimant limitative et seule responsable de la sclérose de la société:

«En haut lieu, les mathématiques succèdent aux spéculations métaphysiques devenues vaines.... La méthode introduit les progrès imminents dans le limité.»

D'autre part, Borduas exprime sa foi en «l'ardeur des lucidités exceptionnelles» et, graduellement, son discours s'oriente sur des tangentes plus spécifiquement artistiques. «Le pouvoir transformant» du «magique butin... ... rassemblé par tous les vrais poètes» permet tous les espoirs, dont celui-là même d'être à la hauteur «de nos possibilités psychiques». Le trésor poétique, «incorruptible réserve sensible de demain», constitue donc la viabilité de la civilisation prochaine («collectivité future») et la caution morale au refus systématique de l'actuelle (et de toutes ses constituantes).

Loin de considérer la pratique artistique (poétique, picturale,... etc.) comme un refuge, «le refus de cantonnement dans la seule bourgade plastique» est vital pour Borduas et ses amis, puisque leur «refus de se taire», en clamant haut et fort leur révolte, participe d'une conscience à la fois globale, artistique et visionnaire. Ils assument «la responsabilité entière» d'un monde où la «MAGIE», l'«AMOUR», les «MYSTÈRES OBJECTIFS» et les «NÉCESSITÉS» seraient les principes moteurs inconditionnels.

«À l'occident de l'histoire se dresse l'anarchie comme la seule forme sociale ouverte à la multitude des possibilités des réalisations individuelles.... Nous croyons la conscience sociale susceptible d'un développement suffisant pour qu'un jour l'homme puisse se gouverner dans l'ordre le plus spontané, le plus imprévu.»[6]

(4) Paul-Émile Borduas, *La transformation continuelle...*, Archives Borduas, Musée d'art contemporain, Montréal, dossier 257.

(5) Idem

(6) Idem

C'est dans «l'anarchie resplendissante» que pourront donc se renouveler les «sources émotives» préludes à la «plénitude des dons individuels» et, pour Borduas, l'heure est venue du «RÈGLEMENT FINAL DES COMPTES»:

«Même si la plupart des signataires du «Refus global» n'ont aucune véritable formation politique et sont peu engagés directement dans l'action politique, le «Refus global» est un texte manifestement politique.»[7]

Contesté à la fois par «les amis du régime» («les forces organisées de la société») et par «les amis de la «Révolution» (le parti communiste de l'époque) le jugeant trop et pas assez engagé, Borduas se retire fictivement (bien qu'il y soit au coeur) du débat («abstention coupable»), convaincu, par la connaissance et la lignée historiques, de la présomption de la lutte des classes.

Avec une acuité fort percutante, Borduas a su concilier un propos politique et un discours sur l'art en impliquant leurs composantes réciproques dans une même démonstration. Il suffit de rapprocher les concepts d'idéologie politique et d'académisme pictural pour saisir que, dans l'esprit de *Refus global*, ils sont régis par les mêmes règles: dépendance à une autorité suprême («curée rationnellement organisée») — répétition des formules des maîtres («bourgade plastique, place fortifiée»).

Dans *Mille et une manières de goûter un oeuvre d'art*, une conférence prononcée en 1942, Borduas entrevoyait déjà:

«une autre voie, enfin, est celle de la peinture automatique qui permettrait l'expression plastique, des images, des souvenirs assimilés par l'artiste et qui donnerait la somme de son être physique et intellectuel.»[8]

De là, un glissement s'opère, reliant à la suite anarchie et automatisme pictural. Conscient de la pertinence historique et esthétique de ses propositions artistiques (plastiques, poétiques,...), «aujourd'hui un groupe existe aux ramifications profondes et courageuses; déjà elles débordent les frontières.» Borduas et ses amis, par la création d'«objets tangibles», pièces-clefs de ce «précieux trésor qui nous échoit», sans cesse interrogé et remis en question, participent globalement aux avant-gardes de l'art vivant.

«Dans mes rêves, je voyais le groupe automatiste homogène s'imposant à Paris selon une révélation éclatante comme celle des Ballets Russes autrefois.»[9]

Josée Bélisle

(7) Marcel Fournier, Robert Laplante, «Borduas et l'automatisme: Les paradoxes de l'art vivant», *Possibles*, volume I, numéros 3/4 printemps-été 77, p.155.

(8) Paul-Émile Borduas, *Manières de goûter un oeuvre d'art*, Archives Borduas, Musée d'art contemporain, Montréal, dosier 256.

(9) Claude Gauvreau, article cité, p.68.

Exposition «Automatisme», Galerie Luxembourg, Paris, du 20 juin au 13 juillet 1947. De gauche à droite: Jean-Paul Riopelle, Fernand Leduc.

La peinture automatiste

Comme démarche

«Automatisme surrationnel:

écriture plastique non préconçue. Une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité, ou de l'impossibilité d'aller plus loin sans destruction. En cours d'exécution aucune attention n'est apportée au contenu. (...)

(...) Tentative d'une prise de conscience plastique au cours de l'écriture (...). Désir de comprendre le contenu une fois l'objet terminé. Ses espoirs: une connaissance aiguisée du contenu psychologique de toute forme, de l'univers humain fait de l'univers tout court»[1].

Dans cette définition, tirée des *Commentaires sur les mots courants* de Borduas, la démarche picturale des Automatistes est présentée comme axée tour à tour sur la spontanéité de l'expression, la cohérence plastique de l'objet et la mise en évidence d'un contenu de l'oeuvre.

Propulsée au premier plan, enclenchant tout le processus de création, la spontanéité de l'expression peut faire figure de thème central de l'oeuvre automatiste. Elle en est sûrement l'élément le plus spectaculaire, celui qui fera le plus image dans l'esprit du public. Pour ceux qui la pratiquent, la nouvelle peinture s'identifie au premier chef comme spontanée, comme «non préconçue», parce que le peintre ne suit pas un plan prédéterminé mais improvise son oeuvre. En éliminant l'étape préliminaire de conception, cette organisation du travail pictural donne la préséance à l'acte physique de peindre. Il n'y a pas seulement l'impulsion initiale qui obéisse au principe de la spontanéité. Le peintre automatiste veut suspendre pendant l'exécution de l'oeuvre le pouvoir de la «Raison» qu'il associe à un pouvoir de censure. L'intervention de l'intellect est repoussée à plus tard, lorsque l'oeuvre est terminée.

Dans un second mouvement, à peine distinct du précédent, l'activité physique de peindre qui a dominé l'impulsion initiale est prise en charge et dirigée par un regard esthétique qui perçoit des formes et une unité entre les formes: «une forme en appelle une autre jusqu'au sentiment de l'unité». La spontanéité (du geste) fait alors place à un développement intuitif de formes. Intuitif mais réglé car une unité, une cohérence de l'oeuvre est recherchée. Toute une conception de la Beauté et de l'équilibre des formes refait surface ici, au moment où la spontanéité de l'expression semblait pouvoir tout balayer sur son passage. Si l'on suit la formulation de Borduas, il ne semble pas, tout comme dans la phase précédente, qu'il y ait de contrôle extérieur même de la part de l'artiste: le développement des formes compte sur sa propre mécanique et l'oeuvre semble commander sa propre cohérence.

On aura noté tout au long du processus la présence persistante d'un «contenu» de l'oeuvre, ignoré (c'est-à-dire que l'artiste doit ignorer) pendant l'exécution mais dévoilé (c'est-à-dire à être dévoilé) en fin de parcours. Cela est présenté comme le but ultime de l'oeuvre automatiste. Ce «contenu» prend ses assises dans toutes les phases du développement de l'oeuvre auxquelles il est «fatalement» lié. Le contenu est le résultat de l'oeuvre, son impact, sur tous les spectateurs y compris le peintre qui ne perçoit véritablement son oeuvre qu'une fois terminée. Le pouvoir de représenter (souvent repéré par le titre du tableau) n'est pas exclu de cet impact. Celui-ci fait appel, principalement, à la dimension poétique et visionnaire du tableau automatiste... à sa dimension psychologique et humaniste, aurait ajouté Borduas... spirituelle, aurait ajouté Leduc.

Comme situation théorique

Les liens et les filiations qui existent entre le Surréalisme et l'Automatisme sont nombreux: la théorie surréaliste nourrit presque entièrement les débuts de l'aventure automatiste; les contacts avec André Breton sont, jusqu'en 1947, vivement recherchés; jusqu'au terme d'«automatisme» qui est emprunté à la terminologie surréaliste. Mais une emprise plus profonde se révèle dans la liaison que les Automatistes, à la suite des Surréalistes, établissent entre l'automatisme de l'expression et le dévoilement de contenus inconscients. En mettant de l'avant le hasard et l'automatisme comme principes de création, le Surréalisme y trouvait avant tout le moyen d'abattre les barrières du culturel et du rationel et de donner accès directement à l'inconscient. Cette idée est reprise de manière textuelle par le groupe des Automatistes, où sa saveur révolutionnaire, à contre-courant de l'ordre établi, recueille une faveur unanime. Dans l'Automatisme comme dans le Surréalisme, le hasard ou l'automatisme du geste n'avait pas une valeur en soi mais prenait un sens dans l'illusion qu'il créait et le «surrationnel» qu'il révélait.

Les préoccupations «esthétiques» des Automatistes et tout particulièrement la cohérence plastique de l'objet qu'ils recherchaient s'écartent des visées surréalistes. Le Surréalisme rejette ce type de préoccupation «esthétique» et il intervient au début du siècle avec Dada comme pour venir nier d'une certaine façon l'histoire récente de la peinture. Il propose un retour à la représentation et un retour en force des contenus littéraires, et ceci au moment même où les Cubistes sont parvenus à brouiller presqu'entièrement la représentation et à mettre en évidence les qualités plastiques du tableau. On

(1) Paul-Émile Borduas (1948), «Commentaires sur les mots courants», in *Refus global*. Reproduit dans *Borduas et les Automatistes: Montréal 1942-1955*, Musée d'art contemporain, Montréal, 1971, p.109.

chercherait en vain dans la peinture automatiste une trace de cette opposition entre recherche de contenu et recherche formelle. La distinction entre les deux sera très claire en Europe. Elle le sera moins de ce côté-ci de l'océan où, aux États-Unis et au Québec, le Surréalisme, rendu méconnaissable dans sa version nord-américaine, inspirera des «révolutions» picturales et sera à la source de nouvelles esthétiques.

Par bien des côtés et malgré des filiations au Surréalisme clamées très haut par les Automatistes eux-mêmes, la peinture automatiste entre 1946 et 1954 se situe peut-être beaucoup plus dans le sillage du Cubisme que de celui du Surréalisme. D'abord malgré des allusions à des paysages et à des objets fantastiques, identifiés après coup, la peinture automatiste est une peinture abstraite où la trace de l'instrument, coup de pinceau ou coup de couteau, joue à peu près le même rôle régulateur que la géométrie jouait dans la peinture cubiste. L'Automatisme partage aussi avec le Cubisme le caractère organique de ses compositions: un magma de formes s'organise autour du centre ou autour d'un axe horizontal. Les formes évoluent dans un espace tridimensionnel. Ici comme là, la liberté d'action du peintre est contrôlée, d'abord par l'espace naturel qui persiste et ensuite à cause d'une volonté de traiter en harmonie les formes et les couleurs. Ce dernier trait éloigne l'Automatisme des débordements de l'Abstraction lyrique européenne et des audaces de l'Expressionnisme abstrait américain. À peine engagé dans le modernisme par l'attention qu'il porte à la matière et au processus de création, l'Automatisme marque ses liens avec un passé et une tradition qu'il assimile. Mais toute la retenue dont il fait preuve ne l'empêche pas de donner la direction de l'histoire à venir.

En effet, peu de groupes de peintres qui ont suivi les Automatistes n'ont pas senti le besoin de se situer face à eux. L'Automatisme balise l'histoire de l'art québécois moderne de façon retentissante parce qu'il en établit la première tradition. Riche de tous les courants qui le traversent, riche même de ses contradictions et de ses limites (qui n'ont fait qu'indiquer la voie à suivre — la suite plasticienne de l'Automatisme en témoigne), l'Automatisme aura servi plusieurs causes et plusieurs théories. Déjà surréaliste, post-cubiste et gestuel à cause de ses liens évidents avec ces esthétiques, il a donné prise à la critique existentielle qui a fait du peintre automatiste le héros solitaire d'un combat pour une liberté impossible. De la même façon, plus récemment, la critique moderniste l'a scruté pour y déceler la moindre affirmation de la bidimensionnalité de la surface.

La théorie automatiste n'est pas nécessairement là où elle-même se place ou là où on l'a placée commodément. Une conviction plus discrète marque toute la production automatiste et lui fait office — si ce n'est de théorie — au moins de leitmotiv.

On se rappellera que Borduas rejette le Surréalisme parce que la notion de style, c'est-à-dire le reflet de la personnalité de l'auteur dans l'oeuvre, en est absente. Toute la puissance de l'oeuvre est dans le rapport étroit qu'elle entretient avec son auteur[2]. L'Automatisme a mis de l'avant le style, c'est-à-dire les variations personnelles apportées sur tout un ensemble d'influences et de coordonnées établies d'avance. La peinture automatiste se nourrit d'elle-même, du style des peintres, du hasard qu'ils provoquent et qu'ils conduisent. Ainsi il instaure le style comme ordre. Voilà qui est révolutionnaire. En s'appuyant sur une conception, très humaniste bien sûr, mais aussi très moderne, du style, l'Automatisme instaure la variation comme ordre et comme norme. Seul un modèle commun, assez flou — il n'impose rien et ne fait que restreindre — est suivi. Le modèle aura cours entre 1946 et 1954. Il ne se trouve plus de peintre automatiste après 1954 pour se réclamer de ce modèle parce que, déjà, celui-ci les a menés ailleurs.

Comme objet

Nous tenterons de décrire le modèle et ses variantes: le(s) tableau(x) automatiste(s). En écho au trois principes que nous avons vu régir la démarche automatiste — l'expression spontanée, la «cohérence plastique» et la mise à jour d'un contenu — trois composantes ou trois niveaux de perception de l'oeuvre ressortent: le geste, la lumière et l'image. Ou, si l'on veut, le tableau comme trace du geste, le tableau comme forme-lumière, et le tableau comme image-représentation. Le tableau automatiste marie les trois propositions en les relayant, aucune proposition ne vaut isolément.

Le geste dans la peinture automatiste est, règle générale, volontaire, énergique, maîtrisé, bien «exécuté» et même gracieux chez certains. Malgré le contrôle imposé au geste, on ne perd jamais de vue lorsqu'on regarde un tableau, le mouvement de la main qui est à l'origine des formes; le geste garde son identité (de geste) même lorsque l'oeuvre est parachevée.

L'utilisation du geste semble, à première vue, moins réglée chez Claude Gauvreau (nos de cat. 10 et 11), dans les dessins de Riopelle de la fin des années quarante (nos de cat. 20 et 21) et ceux de Borduas à la fin de l'Automatisme (*Plante*

(2) «Si je reconnais telle aquarelle comme étant de Riopelle (...) ce n'est pas à cause des moyens employés (...) mais uniquement à cause d'une relation plastique propre et tout aussi involontaire à Riopelle que la qualité de ses sens, de son esprit. Là réside, toute la puissance convulsive, transformante.» Paul-Émile Borduas (1948), «En regard au Surréalisme actuel», in *Refus global*. Op. cit., p.118.

généreuse, no 7 du cat.). Chez Gauvreau le «dérèglement» est encadré et isolé dans le centre de la feuille et, ainsi mis en scène, le geste devient paraphe — tout comme cette grande volute placée au centre de *Fugue* (no 2 du cat.) de Barbeau. Même retenue chez Riopelle et Borduas: la liberté du graphisme est harnachée par un motif qui permet toujours de lire la trace du geste, de la détacher d'un fond, de la *retracer*.

Chez Ferron et Mousseau (nos de cat. 8, 9 et 19), le geste est répété sur toute la surface et est si régularisé qu'il fait presque fonction de touche. Chez Leduc (*Figure 2*, no 16 du cat.) et Borduas (*Les carnavals des objets délaissés*, no 5 du cat. et *Neiges d'octobre*, no 6 du cat.) les différentes orientations des gestes qui superposent leur trace sur la surface, créent des oppositions qui atteignent leur point culminant dans le centre du tableau.

Une gestualité libre fait presqu'invariablement surgir une imagerie organique... à moins que le peintre ne fasse des efforts soutenus pour y échapper, ce qui est le cas d'un Pollock par exemple, mais n'est pas le cas des peintres automatistes. Le geste automatiste favorise ce type de résonnance entre une technique et une illusion et il privilégie surtout la dynamique des motifs floraux, à la fois ouverts et repliés sur eux-mêmes (Borduas: *Glaïeul de flamme*, no 4 du cat. et *Plante généreuse*, no 7 du cat.; Leduc: *Leur ombre*, no 15 du cat.; P. Gauvreau: *Sans titre*, no 12 du cat.). Gestualité endiguée donc que la gestualité automatiste, qui entretient des rapports étroits avec la structure de l'image et de son contenu.

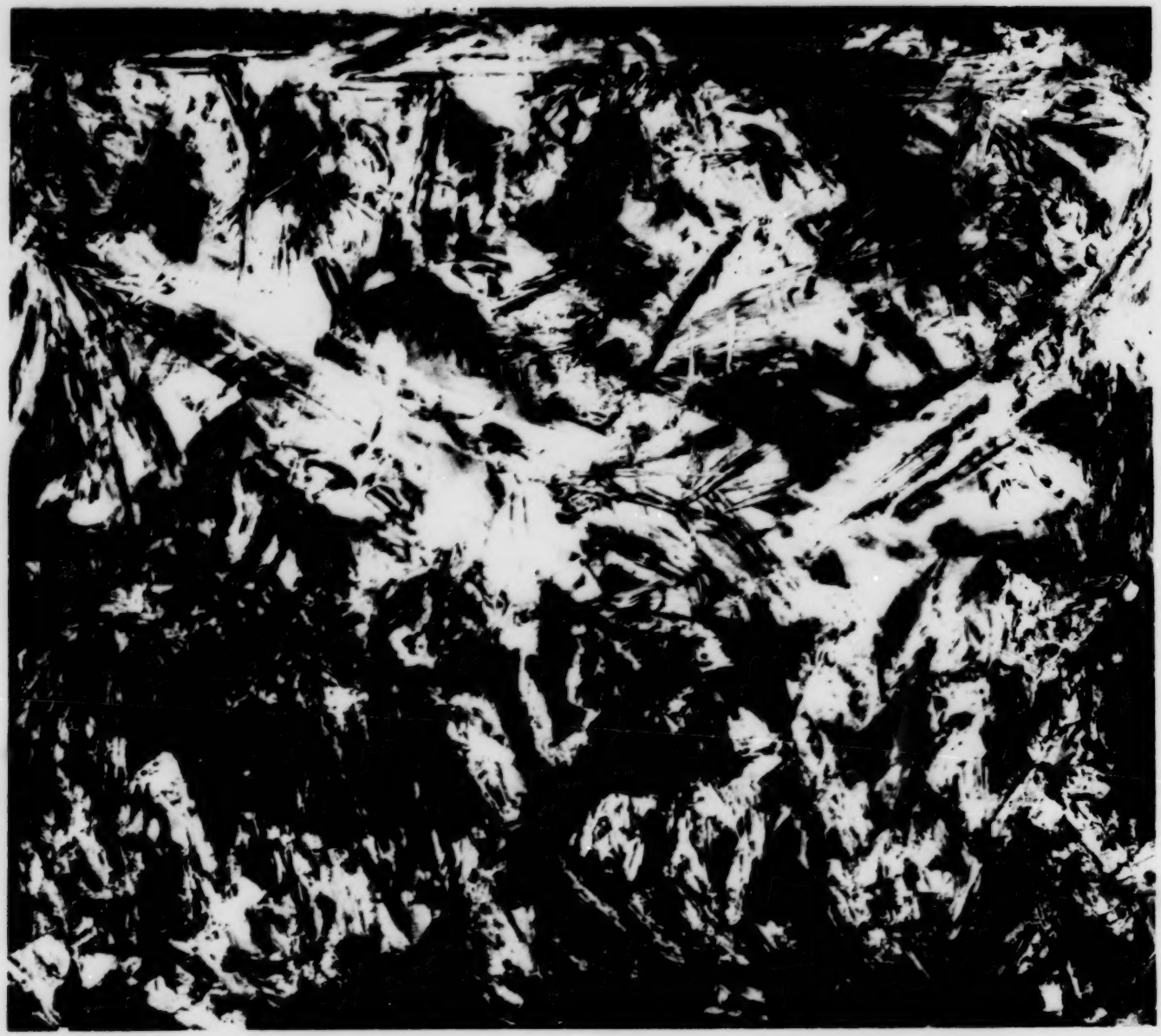
La plupart des tableaux automatistes sont élaborés dans un registre assez sombre. Le mélange des couleurs résulte dans une teinte générale foncée, où on ne perçoit pas plus de la couleur que sa valeur plus ou moins lumineuse. La composante «lumière» du tableau automatiste déclasse la composante «couleur». La composition du tableau se résume souvent à la distribution, dans un certain ordre, de la lumière; l'unité du tableau repose sur la figure que forment les zones claires. L'illusion du près et du loin repose aussi sur la plus ou moins grande valeur lumineuse des taches. Les zones claires qui donnent l'illusion de *s'avancer*, la dimension *relative* des taches, la *«netteté»* de l'avant-plan opposée au *«flou»* de l'arrière-plan... autant d'indices que le système de la perspective est à l'oeuvre dans cette peinture.

L'image globale que le tableau automatiste nous renvoit nous situe dans l'espace à trois dimensions que nous connaissons mais à une échelle différente, dans l'infiniment grand ou l'infiniment petit. Voilà pour le décor... du spectacle qui suit:

La surface du tableau automatiste est hiérarchisée et elle présente un moment fort, souvent situé vers le centre, où s'accumulent les tensions qui se nouent dans de violents contrastes de lignes, de formes ou de luminosité. Le tableau automatiste isole un sujet et il dramatise l'utilisation des moyens plastiques en stigmatisant une opposition principale.

L'image qui se forme devant nous est celle d'un univers conflictuel. Le tableau automatiste est poignant et dramatique parce qu'il impose sa gravité et parce que la trace du peintre sur la toile nous renvoit constamment l'univers conflictuel qui s'y dessine comme du *vécu*. Écran paranoïaque pour le peintre, écran paranoïaque pour le spectateur, la force de suggestion de cette gestualité expressive et imageante est exceptionnelle.

France Gascon



1. Marcel Barbeau, *Le tumulte à la mâchoire crispée*, 1946

2. Marcel Barbeau, *Fugue*, 1953

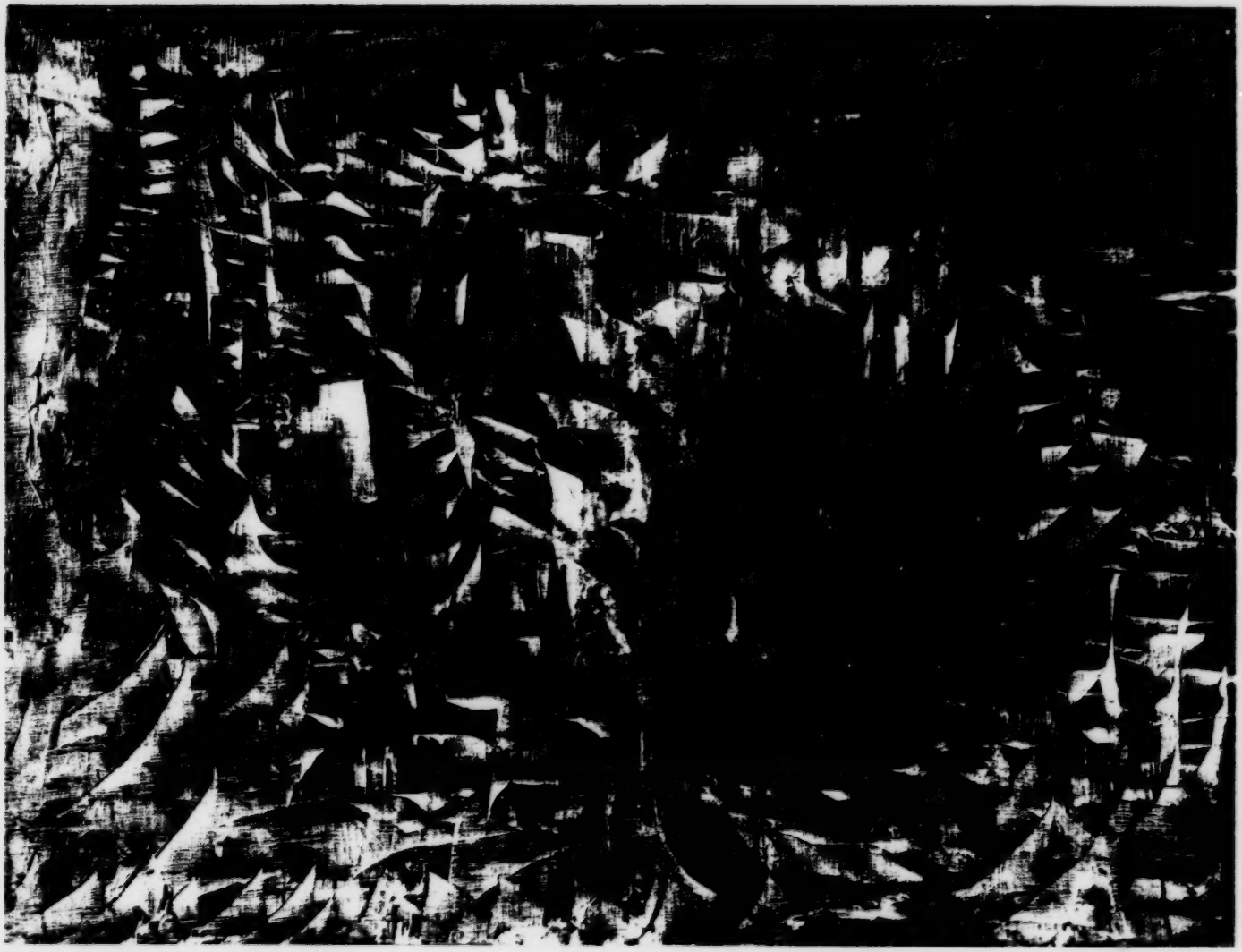
3. Marcel Barbeau, *Abstraction*, 1955

4. Paul-Émile Borduas, *Glaïeul de flamme*, 1943

5. Paul-Émile Borduas, *Les carnavals des objets délaissés*, 1949

6. Paul-Émile Borduas, *Neiges d'octobre*, 1953

7. Paul-Émile Borduas, *Plante généreuse*, 1954



8. Marcelle Ferron, *Cerce Nacarat*, 1948

9. Marcelle Ferron, *Le poète enchanté*, 1949

10. Claude Gauvreau, *Sans titre*, 1954

11. Claude Gauvreau, *Sans titre*, 1954

12. Pierre Gauvreau, *Sans titre*, 1947

13. Pierre Gauvreau, *Sans titre*, 1947

14. Pierre Gauvreau, *Babilonite*, 1948

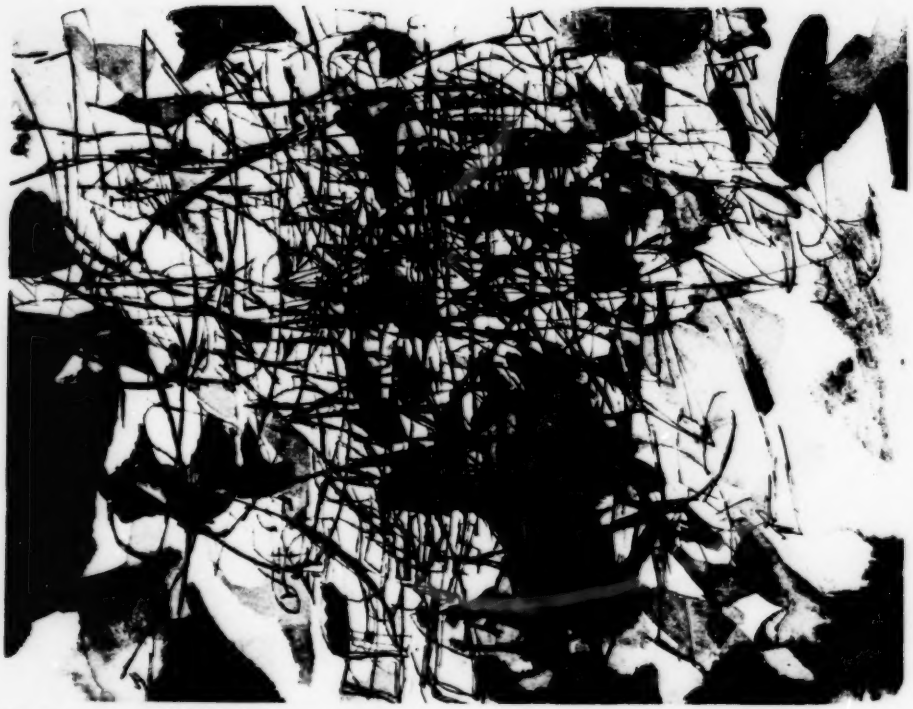
15. Fernand Leduc, *Leur ombre*, 1945

16. Fernand Leduc, *Figure 2*, 1949

17. Fernand Leduc, *Sans titre*, 1954

18. Jean-Paul Mousseau, *Sans titre*, 1946

19. Jean-Paul Mousseau, *Bataille moyenâgeuse*, 1948



20. Jean-Paul Riopelle, *Sans titre*, 1948

21. Jean-Paul Riopelle, *Sans titre*, 1947-48

22. Jean-Paul Riopelle, *Composition*, 1950

23. Françoise Sullivan, *Danse dans la neige*, 1948-1977

Notes biographiques

MARCEL BARBEAU

Né à Montréal en 1925, il étudie à l'École du Meuble de Montréal de 1942 à 1947. Il participe à toutes les manifestations du groupe automatiste de 1946 à 1954 et est cosignataire du *Refus global* en 1948. De 1954 à 1958, il enseigne à l'École des Arts et Métiers de Rouyn-Noranda et au Centre d'art de Sainte-Adèle. Il vit à Paris de 1962 à 1964 et il se met en rapport avec le groupe de recherches en Arts visuels. Il séjourne régulièrement aux États-Unis (New York, Californie) jusqu'en 1970, année où il retourne à Paris. Il rentre au Québec en 1974 et il vit présentement à Montréal.

PAUL-ÉMILE BORDUAS

Né à Saint-Hilaire (Québec) en 1905, il devient apprenti dans l'atelier d'Ozias Leduc en 1920. Il fréquente de 1923 à 1927 l'École des Beaux-Arts de Montréal. Après un séjour de deux ans en France où il a étudié aux Ateliers Maurice Denis, il enseigne de 1933 à 1938 pour la Commission scolaire de Montréal, et de 1937 à 1948 à l'École du Meuble. Il expose ses premières oeuvres «surréalistes» en 1942 à l'Ermitage. Dès 1944-45, de jeunes artistes se réunissent auprès de lui pour former le groupe des Automatistes. En 1948, il publie le manifeste *Refus global* qui lui vaut son renvoi de l'École du Meuble. Au printemps 1953, il part s'installer à New York; puis en 1955, il s'établit à Paris où il vit jusqu'à sa mort en 1960.

MARCELLE FERRON

Née à Louiseville (Québec) en 1929, elle acquiert une formation artistique à l'École des Beaux-Arts de Québec, sous la direction de Jean-Paul Lemieux, en 1941 et 1942. Puis, installée à Montréal, elle se joint aux activités du groupe automatiste de 1946 à 1953, et est cosignataire du *Refus global* en 1948. Elle séjourne à Paris de 1953 à 1965 et y travaille, entre autre, chez Hayter de 1958 à 1960. De retour au Québec, elle enseigne à l'École d'Architecture de l'Université Laval à Québec. Elle a étudié, en usine, les principes de fabrication du verre et, depuis, en utilise les applications dans la composition de vitraux, de verrières et de sculptures.

CLAUDE GAUVREAU

Né à Montréal en 1925, il fait des études classiques au Collège Sainte-Marie de Montréal. En 1942, il rencontre Paul-Émile Borduas et, par son frère Pierre, connaît les autres membres du groupe automatiste qui se forme peu à peu. En 1947, il présente la première de sa pièce *Bien-Être*, avec des décors de Pierre Gauvreau et des costumes de Madeleine Arbour. Il est un des deux poètes cosignataires du *Refus global* en 1948. En 1954, il organise seul l'exposition *La Matière chante*. Il meurt en 1971. Ses *Oeuvres créatrices complètes* ont été publiées en 1977.

PIERRE GAUVREAU

Né à Montréal en 1922, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal. Dès 1941, il fait la connaissance de Paul-Émile Borduas et fréquente assidûment son atelier. Il participe aux principales expositions des Automatistes et présente sa première exposition individuelle en 1947. Il est cosignataire du manifeste *Refus global* en 1948. Après un arrêt d'une quinzaine d'années, il s'est remis à la peinture en 1977. Il habite Montréal.

FERNAND LEDUC

Né à Montréal en 1916, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1939 à 1943. Il fait la connaissance de Paul-Émile Borduas en 1941 et par la suite participe à la fondation et aux activités du groupe des Automatistes. Il séjourne une première fois à Paris de 1947 à 1953 où il participe à plusieurs expositions dont *Automatisme* qu'il organise avec Riopelle à la Galerie Luxembourg. Il est cosignataire du *Refus global* en 1948. En 1956, il est président-fondateur de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal. Il vit actuellement à Champseru, en France.

JEAN-PAUL MOUSSEAU

Né à Montréal en 1927, il étudie au Collège Notre-Dame auprès du frère Jérôme de 1940 à 1945, puis à l'École du Meuble en 1945-1946. Il fréquente également l'atelier de Paul-Émile Borduas au cours des années 1944 à 1950. Il participe au Festival Mondial de la jeunesse pour lequel il se rend à Prague en 1947. Cosignataire du *Refus global* en 1948, il participe à toutes les expositions du groupe automatiste. Après avoir réalisé des affiches, des effets scéniques, des décors de théâtre ainsi que des murales, il travaille depuis plusieurs années en collaboration avec des architectes. Il habite Montréal.

JEAN-PAUL RIOPELLE

Né à Montréal en 1923, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Montréal, puis à l'École du Meuble en 1943-1944. Il fréquente l'atelier de Borduas, se joint aux Automatistes et expose avec eux dès 1946. En 1948, cosignataire du manifeste *Refus global*, il se fixe définitivement à Paris, se taillant une réputation internationale au cours des années cinquante. Outre une imposante production en peinture, il réalise un important oeuvre gravé et s'adonne également à la sculpture, créant petits formats et oeuvres monumentales. Il vit à Paris.

FRANÇOISE SULLIVAN

Née à Montréal, après un passage à l'École des Beaux-Arts de Montréal de 1943 à 1945, elle étudie la danse moderne à New York de 1946 à 1947. De retour à Montréal, elle dirige un groupe de danse moderne et elle crée de nombreuses chorégraphies. Elle signe le *Refus global* en 1948. Dès 1959 elle s'adonne à la sculpture et, après avoir étudié les principes de soudure à l'École des Arts et Métiers de Lachine, elle réalise des décors et des mobiles pour des spectacles de danse moderne. De 1968-1969 elle travaille le plexiglas en usine et exécute des sculptures monumentales. La publication de l'album *Danse dans la neige* ainsi que de récentes chorégraphies témoignent d'un engagement constant à l'évolution de la danse moderne. Elle vit à Montréal.

Catalogue

1. Marcel Barbeau
Le tumulte à la mâchoire crispée, 1946
huile sur toile
76,8 cm x 89,3 cm

2. Marcel Barbeau
Fugue, 1953
huile sur masonite
44,1 cm x 60,8 cm

3. Marcel Barbeau
Abstraction, 1955
gouache sur papier
47 cm x 62 cm

4. Paul-Émile Borduas
Glaieul de flamme, 1943
huile sur toile
47 cm x 56 cm

5. Paul-Émile Borduas
Les carnavals des objets délaissés, 1949
huile sur toile
56 cm x 46,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada

6. Paul-Émile Borduas
Neiges d'octobre, 1953
huile sur toile
50,5 cm x 40,5 cm
Don des Musées nationaux du Canada

7. Paul-Émile Borduas
Plante généreuse, 1954
encre de couleur sur papier
77,5 cm x 57 cm

8. Marcelle Ferron
Cerce Nacarat, 1948
huile sur toile marouflée sur carton
52 cm x 68, 4 cm

9. Marcelle Ferron
Le poète enchanté, 1949
huile sur toile marouflée sur carton
35,5 cm x 24,7 cm

10. Claude Gauvreau
Sans titre, 1954
encre sur papier pelure
21, 6 cm x 14 cm

11. Claude Gauvreau
Sans titre, 1954
encre sur papier pelure
21,6 cm x 14 cm

12. Pierre Gauvreau
Sans titre, 1947
huile sur toile
60 cm x 105,5 cm

13. Pierre Gauvreau
Sans titre, 1947
encre et gouache sur papier
27 cm x 37,3 cm

14. Pierre Gauvreau
Bablionite, 1948
huile sur panneau de bois
55,5 cm x 44, 6 cm

15. Fernand Leduc
Leur ombre, 1945
huile sur panneau de bois
39,9 cm x 45,3 cm

16. Fernand Leduc
Figure 2, 1949
huile sur panneau de carton
51,3 cm x 66, 7 cm

17. Fernand Leduc
Sans titre, 1954
huile sur panneau de carton
73 cm x 92 cm

18. Jean-Paul Mousseau
Sans titre, 1946
encre sur papier
9,6 cm x 14,8 cm

19. Jean-Paul Mousseau
Bataille moyenâgeuse, 1948
gouache sur carton
70,7 cm x 110 cm

20. Jean-Paul Riopelle
Sans titre, 1948
aquarelle sur papier
24,1 cm x 31, 2 cm

21. Jean-Paul Riopelle
Sans titre, 1947-48
encre sur papier
51,5 cm x 66 cm

22. Jean-Paul Riopelle
Composition, 1950
huile sur toile
91,5 cm x 73 cm

23. Françoise Sullivan
Danse dans la neige, 1948-1977
photographies de Maurice Perron tirées de l'album du même nom, 44/50
39 cm x 39 cm

Les oeuvres exposées sont tirées de la collection du Musée d'art contemporain, à l'exception du numéro 22 au catalogue provenant de la collection Larivière de Montréal.

Bibliographie sommaire

Textes de Paul-Émile Borduas

Refus global, Mithra-Mythe, Saint-Hilaire, Québec, 1948. Reprise intégrale des textes dans le catalogue *Borduas et les Automatistes, Montréal — 1942-1955*, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, 1971.

Projections libérantes, Mithra-Mythe, Saint-Hilaire, Québec, 1949. Repris dans *La Barre du jour*, janvier-août 1969, p.p. 5-44.

Écrits / Writings 1942-1958, présentés et édités par François-Marc Gagnon, traduction anglaise de François-Marc Gagnon et Dennis Young, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1978, 160 p.

Catalogues d'expositions

Barbeau, texte de Bernard Teyssèdre, The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg 1969, 20 p.

Borduas et les Automatistes, Montréal — 1942-1955, textes de Bernard Teyssèdre, Fernand Dumont et Laurier Lacroix, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, 1971, 154 p.

La collection Borduas du Musée d'art contemporain, textes de Louise Letocha et Françoise Cloutier-Cournoyer, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, 1979, 1976, 105 p.

Jean-Paul Mousseau Aspects, texte de Gilles Hénault, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, 1967, n.p.

Jean-Paul Riopelle Grands Formats 1952-1975, texte de Georges Duthuit, Galerie Pierre Matisse, New-York 1977, n.p.

Jean-Paul Riopelle Peinture et sculpture, textes de Franco Russoli, Guy Viau, J. Russel-Harper et Pierre Schneider, Galerie nationale du Canada, Ottawa 1962, n.p.

Marcel Barbeau — Dessins 1957-1961, texte de Micheline Moisan, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal 1977, n.p.

Marcel Barbeau Peintures et sculptures — Paris - Montréal, 1971-1975, textes de Michel Ragon et Henry Caly-Carles, Musée du Québec, Musée d'art contemporain, 1975, n.p.

Marcelle Ferron de 1945 à 1970, textes de Gilles Hénault, Herta Wescher et Laurent Lamy, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, 1970, n.p.

Oeuvres de Pierre Gauvreau, textes de Denis Chartrand et Helen Dufy, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, 1979, 28 p.

Rétrospective Fernand Leduc, texte de Bernard Teyssèdre, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, 1970, n.p.

Trois générations d'art québécois 1940-1950-1960, texte de Fernande Saint-Martin, Musée d'art contemporain, Ministère des Affaires culturelles, Éditeur officiel du Québec, Montréal 1976, 135 p.

Livres et périodiques

Collectif, «Les Automatistes», *La Barre du jour*, Montréal, janvier-août 1969, 389 p.

Collectif, «The Presence of Paul-Émile Borduas», *artscanada*, décembre 1978 — janvier 1979, Vol. XXXV, no. 4, nos 224-225, 72 p.

Duquette, Jean-Pierre, *Fernand Leduc*, Hurtubise HMH, Montréal 1980, 154 p.

Fournier, Marcel, et Lapiante, Robert, «Borduas et l'automatisme: Les paradoxes de l'art vivant», *Possibles*, Vol. I, numéros 3/4, printemps-été 77, pp. 127-164.

Gagnon, François-Marc, *Paul-Émile Borduas: biographie critique et analyse de l'oeuvre*, Éditions Fides, Montréal 1978, 560 p.

Gauvreau, Claude, *Oeuvres créatrices complètes*, Éditions Parti pris, Montréal 1977, 1498 p.

Robert, Guy, *Borduas*, Presses de l'Université du Québec, Montréal 1972, 340 p.

© Ministère des Affaires culturelles, 1980.

Dépôt légal, 4e trimestre 1980
Bibliothèque nationale du Québec
ISBN 2-551-03935-5

Conception de l'exposition et choix des oeuvres:
Anne-Marie Sioui
Réal Lussier

Textes et documentation:
Anne-Marie Sioui
France Gascon
Josée Bélisle

Conception graphique:
Studio Abeille Inc.

Couverture:
Paul-Émile Borduas, *Plante généreuse,*
1954 (détail). Collection Musée d'art contemporain.

Photographies:
Musée d'art contemporain
Maurice Perron (p. 4, 10 et 14)
Janine Niepce, Paris (p. 2)
François Desaulniers (ill. no 8)
Éditeur officiel du Québec (ill. nos 19 et 22)